HV
1500

A.V. 1500

Ueber die

Idee des Schönen

in

besonderer Beziehung

auf

poetische Darstellung.

Ein Programm

von

Peter Richarz,

Dr. der Philosophie und Professor der Rhetorik.

1793 Erfurt in Augsburg

Zur Bibliothek
des
Hist. Kr. Vereins
in Augsburg.

Historischer Verein von Schwaben u. Neuburg

Würzburg.

Bey F. E. Nitribitt, Universitäts - Buchdrucker.

1811.

134

Es ist die Kenntnifs des Schönen, wie der poetische Geist eine Gabe des Himmels, bildet sich aber so wenig, wie dieser, von sich selbst, und würde ohne Lehre und Unterricht leer und todt bleiben.

Winkelmann.

Histor. Verein für Schwaben u. Neuburg

STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG

§. 1.

Da die Darſtellung des *Schönen* allen *schönen Künſten* weſentlich eigen iſt, ſo kann eine richtige Theorie derſelben ſowohl im Allgemeinen, als im Beſonderen nur auf die Idee des Schönen ſich ſtützen. Aber auch dann, wenn ſie auf dieſer Idee als ihrem Prinzip erbaut wird, wird ſie immer ſchwankend und unſicher bleiben; ſo lange nicht jene Idee gehörig feſtgeſtellt, und in ihren Beziehungen zu den einzelnen Künſten deutlich erörtert iſt. In wieferne dieſes durch die bisherigen Bemühungen der Aeſthetiker geſchehen ſey, oder nicht, — dieſes ſey vor allem der Gegenſtand gegenwärtiger Unterſuchung.

§. 2.

Die Sokratiker ſchon machten gerne die Idee des Schönen zum Gegenſtande ih-

rer Betrachtung; *) allein, theils ist der griechische Sprachgebrauch in Ansehung des Wortes „καλον“ zu unbestimmt, theils sind die Untersuchungen, wie im Phaedrus des Plato, mehr das Werk eines geistvollen Witzes, als dafs von ihren Bestimmungen eine sichere und lichte Theorie ausgehen könnte. Was den Sprachgebrauch in Ansehung des Wortes „καλον“ betrifft, so ist es bekannt, dafs selbst die Philosophen darinn gemeiniglich das *Nützliche* und das *Passende* und das *Sittlichgute* ohne Unterscheidung zusammenfafsten. So läfst Xenophon am angeführten Orte den Sokrates sagen: „Kurz, ein Haus, wo man in jeder „Jahreszeit für sich den erwünschtesten „Aufenthalt und für seine Habe den sicher„sten Verwahrungsort suchen kann, ist wohl „unstreitig das *schönste* und beste Haus.“ Und im Hippias bey Plato heifst es: „Wir

*) Xenophon Mem. Socr. L. III. C. 8. — Plato in Hipp. maj. — in Phaedro etc.

„wollen das für *schön* erklären, was brauchbar ist.“ — Eine Meinung, die durch Anwendung auf mehrere Beyspiele noch weiter ausgeführt ist.

§. 3.

In den neueren Zeiten hat man den Gegenstand in reifere Erwägung gezogen, und auf manchfaltige Weise das Wesen der Schönheit zu erklären gesucht. Wenn man diese manchfaltigen Erklärungen genau auffafst, und aufmerksam betrachtet, so lassen sie sich unter einen doppelten Gesichtspunkt zusammenfassen. Einige suchten das Schöne als Eigenschaft des Objektes zu erklären; andere betrachteten nur die Wirkung, die es auf das Subjekt äufsert, und suchten es aus dem Zustande des Subjektes bey Auffassung des Schönen zu erklären. Wir wollen das erste die *objektive*, das zweyte die *subjektive* Erklärungsart des Schönen nennen.

§. 4.

Unter denen, die das Schöne *objektiv* betrachteten, ſteht Baumgarten an der Spitze, dem man das achtungswerthe Verdienſt zuſchreiben muſs, die Untersuchung über das Schöne zuerſt in Gang gebracht, und mit durchgreifendem Eifer betrieben zu haben. Allein das Wolfische Syſtem, dem er huldigte, legte seinem zum Wahren aufſtrebenden Geiſte Fesseln an. Man unterschied nach demselben in dem Menschen nur ein doppeltes Erkenntniſsvermögen; nämlich erſtens ein höheres, den Verſtand, der das Allgemeine der Dinge auffaſst, und dessen Vorſtellungen vorzugsweise Deutlichkeit zukommt; 2tens das sinnliche Erkenntniſsvermögen, welches lediglich auf das Einzelne gerichtet iſt, und unter der Benennung des niederen Erkenntniſsvermögens jenem höheren geradezu entgegengesetzt ward, so daſs ihm im Gegensatze jenes erſteren nur eine undeutliche, unbeſtimmte, verworrene Vorſtellung zukam. —

Der Einbildungskraft, die das Allgemeine in dem Besonderen anschaut, ward also in diesem Systeme theils gar nicht gedacht, theils ward sie verkannt, und unter die beschriebene Klasse der niederen Seelenkräfte herabgesetzt.

§. 5.

In dem Sinne dieses Systems erklärte nun Baumgarten das Schöne als eine *sinnlich* erkannte Vollkommenheit, d. h. als eine *undeutlich*, *unbestimmt* und *verworren* erkannte *Vollkommenheit*. Allein man mag den Begriff der Vollkommenheit nun bestimmen, wie man will, so läfst sich gar nicht denken, wie etwas undeutlich, unbestimmt, verworren erkannt, und doch einem deutlichen bestimmten Begriffe als angemessen erkannt werden sollte. Die objektive Erklärung, welche Baumgarten versucht hatte, mifsglückte demnach, nicht, weil ihr eine Unmöglichkeit an sich zu Grunde lag, sondern weil Baumgarten

den rechten Weg verfehlte, sie zu finden; indem er nach absoluter Trennung des Allgemeinen von dem Besonderen das Wesen der Schönheit, worinn beydes ungetrennt erscheint, nicht richtig erkannte.

§. 6.

Andere meinten das Schöne in der Einheit des Manchfaltigen zu finden; allein sie verwechselten offenbar die Schönheit mit einer ihrer untergeordneten Eigenschaften. Denn wohl können wir ohne Einheit des Manchfaltigen das Manchfaltige selbst nicht schön finden: aber als einziges Kriterium der Schönheit läfst sich jene Einheit im Manchfaltigen nicht ansehen, wie bey einiger Reflexion schon die allgemeine Einstimmung beweifst. Wo läfst sich eine gröfsere Manchfaltigkeit bey der ftrengften Einheit denken, als in einem Zirkel? In der Peripherie ift uns die unendliche Manchfaltigkeit der Richtungen, in dem gleichen Verhältnisse zum Mittel-

punkte die Einheit gegeben. Und doch — wenn wir auf einer Tafel einen genau abgerissenen Zirkel, und auf einer anderen ein Gemälde Raphaels erblickten, würden wir einen Augenblick Anstand nehmen, dem letztern den Vorzug an Schönheit zuzuerkennen? Es kann also wohl nicht geläugnet werden, und wird sich unten aus Gründen darthun lassen, dafs Einheit des Manchfaltigen wesentlich zur Schönheit gehöre; aber es würde augenscheinlich zu viel behauptet seyn, wenn man sie der Schönheit selbst gleich setzen wollte.

§. 7.

Home, der durch kühnen von keinem Herkommen gefesselten Forschungsgeist der Kritik wesentliche Dienste leistete, nimmt *) theils von dem Schönen eine zu beschränkte Ansicht, indem er die Schön-

*) Grundsätze der Kritik, übersetzt v. Meinhard, 3 Kap.

heit ursprünglich nur von Gegenständen des Gesichts gelten lassen will, theils vermischt er das Schöne, seinen anfänglichen (schwankenden) Unterscheidung ungeachtet, mit dem sinnlich- Angenehmen, und weiterhin mit dem Nützlichen; endlich zergliedert er die Schönheit der sichtbaren Gegenstände zum Behufe der Erkläruug in eine Schönheit der Farbe, Gröfse, Figur, und bisweilen auch der Bewegung, wobey jedoch nur von der angenommenen Schönheit der Figur eine Erklärung gegeben wird, die wahre Schönheit aber unter dem Zerstückeln verloren geht. Ich führe zum Belege dieser Bemerkungen einige Stellen aus dem 3ten Kapitel des sonst schätzbaren Werkes an, aus denen jeder Leser die Richtigkeit des Obengesagten von selbst erkennen wird. „Das Wort *Schönheit*“ heifst es im Anfange der Untersuchung, „ist nach „seiner ursprünglichen Bedeutung nur Ge„genständen des Gesichtes eigen. Gegen„stände von anderen Sinnen, wie die Töne

„musikalischer Instrumnnte, die sanften „und glatten Oberflächen gewisser Körper „können angenehm seyn; aber die An„nehmlichkeit, die wir Schönheit nennen, „kömmt nur sichtbaren Gegenständen zu.“ — Zeigt sich gleich hier schon das Schwankende und Willkührliche in der Gränzbestimmung des Schönen, so ist doch die gänzliche Vermischung mit dem Angenehmen und Nützlichen in folgenden Stellen noch auffallender: — „Wenn wir die „Schönheit sichtbarer Gegenstände aufmerk„sam betrachten, so entdecken wir zwo „verschiedene Gattungen derselben. Die „eine könnte man *eigne* Schönheit nennen, „da man sie bey Gegenständen entdeckt, „die man besonders und in keinem Ver„hältnisse mit anderen betrachtet. Die and„re kann Schönheit des *Verhältnisses* ge„nannt werden. — Die *erste wird blos durch „die Sinne empfunden; denn die Schönheit „einer schattigen Eiche, oder eines fliessenden „Baches zu empfinden, ist nichts als ein Actus*

„*des Schens nöthig*; . . . Die Schönheit des „*Verhältnisses* ist in Dingen, insoferne sie „als Mittel zu irgend einem guten End„zwecke oder Vorsatze betrachtet werden.“ Diesem letzten gemäfs wird auch gegen Ende des Kapitels zur Empfehlung der Schönheit gesagt: „Durch die Neigung für „das Schöne erhielten wir einen neuen An„trieb, unsre Felder anzubauen, und unsre „Manufakturen zu verbessern.“ Eine Bemerkung, die wohl für die kaufmännische, aber nicht für die philosophische Spekulation, sehr empfehlend seyn mag.

§. 8.

Diejenigen, welche das Schöne von seiner *subjektiven* Seite ansahen, suchten ſtatt der Natur des Schönen nur die Art des Wohlgefallens am Schönen, und den subjektiven Grund dieses Wohlgefallens zu erklären; den objektiven Grund dieses Wohlgefallens, wiewohl ohne denselben weder Wohlgefallen noch Mifsfallen mög-

lich wäre, umgingen sie entweder ganz oder machten ihn so abhängig von dem subjektiven, dafs ein allgemeingleichgültiges Urtheil über Schönheit, und noch mehr eine Theorie des Schönen eine unmögliche Sache wurde. Der Weg aber, auf dem man die Erklärung des Wohlgefallens am Schönen einleitete, war ein doppelter. Einige gingen von der Physiologie aus, indem sie das Wohlgefallen am Schönen als eine Art Nervenreitz erklärten; andere gingen von der empirischen Psychologie aus, und suchten aus der empirisch erkannten Beschaffenheit des Gefühlvermögens das Wohlgefallen am Schönen, (dessen Wesenheit immer = X blieb) zu beleuchten. Die meisten mischten beyde Erklärungen untereinander. Einen solchen Versuch machte Puilly, der durch eine äufserst unbestimmte und willkührliche Erklärung dasjenige schön nannte, was unsere Sinne und Kräfte auf eine angemessene und gemäfsigte Weise beschäftigte; —

eine Erklärung, der sich die Kochkunst erfreuen mag, die auf solche Weise wohl einen hohen Rang unter den schönen Künsten einnehmen würde. Denn wem sollte es zweifelhaft seyn, dafs eine gute Suppe den Sinnen und Kräften der grofsen Menge eine weit angemessenere und gemäfsigtere, d. i. nicht so anstrengende Beschäftigung ertheile, als eine — Ilias?

§. 9.

Von einer auf ähnliche Weise beschränkten Ansicht, veranlafst durch Locke's Sensualsyftem, gingen mehrere Engländer aus, unter denen Hogarth die meifte Aufmerksamkeit verdient. Er ftellte in seiner zweckmäfsig so benannten Zergliederung der Schönheit die Wellenlinie als Norm der Schönheit auf. Allein in dieser Erklärung ift nicht nur offenbar das Schöne mit dem sinnlich-Angenehmen verwechselt, sondern auch die Erscheinungsweise einzelner für schön gehaltener

Gegenstände als allgemeine Norm angenommen. Man denke sich nur einmal die Wellenlinie auf ein Gebäude angewandt, dem die Idee der Stärke zu Grunde liegen soll; wie wenig würde hier das Prinzip der Schönheit mit dem, worauf es angewandt werden sollte, zusammenstimmen!

§. 10.

Am allerweitesten hat es in der psychologisch-physischen Erklärung des Schönen Burke getrieben. Er erklärt das Wohlgefallen am Schönen aus Nachlassung, Losspannung, Erschlaffung der Fibern des Körpers, aus einer Ermattung, Auflösung, einem Hinsinken, Hinsterben, Wegschmelzen vor Vergnügen. — Gott bewahre uns vor solcher Schönheit, damit unser Jahrhundert, schlaff genug durch mancherley Uebel, nicht auch durch das Schöne noch mehr erschlaffe, enweiche, sich auflöse, ermatte, hinsinke, hinsterbe, wegschmelze. Doch einen Vortheil könnte auch dieses

Uebel noch haben; man könnte das Schöne offizinell, und zwar als Surrogat für die auflösenden Mittel gebrauchen, gegen welche die Brownianer Sperre verhängt haben.

§. 11.

Die Deutschen, die durch Baümgärten schon den ersten Anstofs zu den neueren Untersuchungen über das Schöne gegeben hatten, welteiferten auch in psychologischen Erklärungen mit den geistverwandten Engländern, und suchten diese mit Baumgartens Grundsätzen oder ähnlichen zu verbinden. Mendelssohn in seinen Briefen über die Empfindungen zeigte viel Scharfsinn im Beobachten. Aber dem völligen Eklektizismus fröhnten Eberhard, Sulzer und Meiners. Eberhard hat mit besonderem Aufwande von Wortberedsamkeit und empirischer Psychologie in diesem Felde eine breite Strafse zu bahnen gesucht. Man mufs in seinem Werke den vielseitigen Beobachter achten,

allein es fehlt ihm an der Einheit des Ganzen.

§. 12.

Endlich hat auch Plattner, dessen Aphorismen den selbstständigen Denker verrathen, eine eigene Erklärung vom Schönen gegeben, die unter die subjectiven Erklärungsarten zu fallen scheint. Er setzt nämlich „die Schönheit in eine gemäfsigte „Mischung des Erhabenen und des Lusti„gen.“ Ueber diese Definition macht Richter in seiner geistvollen Vorschule der Aesthetik die treffende Anmerkung: „Durch „die Addition einer positiven und einer „negativen Gröfse bekommt ein definirend„er Philosoph allerdings den leeren Raum, „in welchen die Anschauung des Lesers „recht gut den verlangten Gegenstand hi„nein setzen kann.“

§. 13.

Diese Verschiedenheit der Meinungen lenkte auf die Betrachtung des Schönen

den Geiſt eines Mannes, mit deſſen Namen bereits die Philosophie eine neue Epoche ihrer Fortbildung, und Deutschland eine neue Stufe seines Ruhms bezeichnete. Kant's Scharfsinn sah es bald deutlich ein, dafs in Ansehung des Begriffes von Schönheit eine gränzenlose Verwirrung Statt finde, und Statt finden müfse, indem man das Wohlgefallen am Angenehmen, am Nützlichen, am sittlich-Guten mit jenem am Schönen bald mehr bald minder vermischte. Kant sonderte diese verschiedenen Arten des Wohlgefallens, und wies jeder mit gründlicher Unterscheidung ihre eigenthümliche Gränze an. *Angenehm* iſt nach ihm das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt; *nützlich*, was nur als Mittel zu einem zu realisirenden Zwecke gefällt; *sittlich-gut*, was an sich vermöge seiner Uebereinſtimmung mit einem Vernunftgebote gefällt. Das Wohlgefallen am Schönen iſt von diesen 3 Arten des Wohlgefallens wesentlich verschieden. Es würde

hier zu weit führen, wenn ich diese Absonderung in allen ihren Gründen verfolgen und genau prüfen wollte. Genug sey es zu erinnern, dafs die Gründe, welche Herder in seiner Kalligone gegen jene Absonderung und Gränzbestimmung anführt, meistens das Gepräge der Leidenschaft tragen, und auf etymologischen Spitzfindigkeiten beruhen.

§. 14.

Nicht so ganz, wie mit der Absonderung fremdartiger Begriffe, die Kant vornahm, kann man mit seiner eigenen Erklärung des Schönen zufrieden seyn. Wir wollen, so weit es der Raum dieser Blätter zuläfst, diese Erklärung prüfen, gleichweit entfernt von neidischer Schmälerung des Verdienstes, und von gläubiger Nachbeterey. Das erste, was jedem, der die Kritik der Urtheilskraft mit Beurtheilung lies't, einleuchtet, ist dieses, dafs Kant das Schöne nicht als Eigenschaft des Ob-

jekts betrachtet, sondern seinen Blick nur auf die Beschaffenheit des beschauenden Subjekts wendet, und aus der Art des Wohlgefallens, welches wir am Schönen haben, das Schöne selbst zu erklären sucht. „Um zu unterscheiden," sagt Kant; *) „ob etwas schön sey, oder nicht, „beziehen wir die Vorstellung nicht durch „den Verstand auf das Objekt zum Er„kenntnisse, sondern durch die Einbildungs„kraft (vielleicht mit dem Verstande ver„bunden) aufs Subjekt und das Gefühl der „Lust oder Unlust desselben." Aber entsteht wohl diese Lust oder Unlust ganz zufällig? Wäre dieses, — warum entstünde sie nur bey Anschauung gewisser Gegenstände? Und warum da mit einer Art von Nothwendigkeit? Muss nicht die Bedingniss des Entstehens jener Lust in dem Objekte liegen? Und muss es nicht eben diese Bedingniss seyn, welche das Wesen der

*) Kritik der Urtheilskraft. §. 1.

Schönheit ausmacht? — Ferner ist es die blose Lust oder Unlust, welche über Schönheit entscheidet, unabhängig von dem Objekte, wie komme ich denn dazu, aus diesem Gefühle der Lust eine allgemeine Regel zu machen? Wenn nicht in dem Objekte der Anschauung und des damit vereinten Wohlgefallens der Grund dieser Regel und der Allgemeingültigkeit liegt, so ist es ja eben so annehmbar, dafs der andere das entgegengesetzte Urtheil von dem fället, welches ich fälle, und sein Urtheil hat eben so viel Grund als das meinige, nämlich seine Subjektivität.

§. 15.

Aber man wird, um dem subjektiven Urtheile über das Schöne seine Allgemeingültigkeit zu retten, (mit Kant §. 6.) jedem ein ähnliches Wohlgefallen *zumuthen*, weil man, da das Wohlgefallen ohne Interesse ist, *Grund zu jener Zumuthung zu haben glaubt.* — Was in aller Welt läfst

sich nicht durch solche Zumuthungen recht-
fertigen? Und zu welchen Zumuthungen
wird nicht ein solcher ohne weiters ange-
nommener Glaube verleiten? Der Mangel
an Interesse ist blos etwas negatives, und
kann, wenn er auch zuverläfsig erwiesen
wäre, doch keinen positiven Grund geben,
andern mein Wohlgefallen zuzumuthen.
Wie viel Albernes und Falsches wird nicht
in der Welt gesagt, wobey das sprechende
Subjekt sich bewufst ist, gar kein Interesse
vor Augen gehabt zu haben? Wenn nun
der Mann ohne alles Interesse, der etwas
falsches sagte, seine uninteressierte Unbe-
fangenheit als positiven Grund der Wahr-
heit angäbe, würden wir darum die Zu-
muthung, das Gesagte für wahr zu halten,
annehmen? Gewifs nicht. Und in Anseh-
ung der Schönheit sollte jener blos nega-
tive Grund hinreichend seyn, die Zumu-
thung eines Urtheils zu rechtfertigen?

§. 16.

Kant mochte selbst das Unzureichende

einer Erklärung fühlen, worinn bey gänzlicher Abstraktion von der Beschaffenheit des Objektes blos an das Gefühl der Lust oder Unlust appelliert wird; und er fügte daher (§. 17.) noch eine dritte Erklärung des Schönen bey, welche etwas von der Beschaffenheit des Objektes in der Anschauung zu bestimmen scheint, in der That aber nichts bestimmt. „Schönheit," sagt er, „ist Form der *Zweckmäfsigkeit* eines Gegenstandes, soferne sie *ohne Vorstellung* ei„*nes Zweckes* an ihm wahrgenommen wird." Allein wie läfst sich eine Zweckmäfsigkeit denken ohne Vorstellung eines Zweckes? Mufs ich nicht, um eine Form als *zweckmäfsig* zu beurtheilen, sie erst mit dem Zwecke verglichen haben? Und gehört nicht zur Vergleichung einer Sache mit einer andern die Vorstellung von beyden? Ich mufs also gestehen, dafs ich mir unter der dritten Erklärung Kant's, welche am meisten für die Beurtheilung und Theorie des Schönen zu versprechen schien, gar nichts den-

ken kann, da sie einen offenbaren Widerspruch in der Vorausſetzung enthält.

§. 17.

So groſs also, und so achtungswürdig die Verdienſte Kant's um die Ausscheidung der Begriffe, die man irrig mit dem Schönen vermischt hatte, sind; so wenig liefs es seine subjektive Ansicht zu, das Wesen des Schönen zu enthüllen, und dadurch der Beurtheilung sowohl als der Theorie ein leitendes Prinzip zu geben. Vielmehr, wenn man alle Erklärungen Kant's als richtig annehmen wollte, so wäre eben dadurch zwischen der Philosophie des Schönen und der Theorie ein unüberſteiglicher Abgrund aufgethan, da doch jene die Basis seyn soll, auf welche diese sich ſtützt; — es wäre das Gefühl der Luſt als despotischer blinder Richter über das Schöne beſtellt, der nach Willkühr, nicht nach Erkenntniſs der Sache, d. h. nach objektiven Beſtimmungen urtheilte; — kein objektiver

Unterschied fände dann statt zwischen der Kunst, die in Raphael sich selbst verklärte, und zwischen dem geistlosen Gepinsel eines chinesischen Tünchners, (weil das Schöne nichts von der Beschaffenheit des vorgestellten Objekts anzeigt) und Klopstoks Harfe hätte an sich einerley Ton mit dem mystischen Triangel und den wieder aufgefundenen Isis-Schellen der allerneusten Ekstatiker. — Mit Recht sagt freylich Winkelmann: „Wo die Empfindung nicht ist, predigt man Blinden die „Kenntnifs des Schönen, wie die Musik einem nicht musikalischen Gehöre;“ — aber mit eben dem Rechte kann man auch sagen: Wo keine Schönheit in dem Gegenstande der Anschauung ist, predigt man umsonst von der Empfindung des Schönen. Auf beydes mufs also nothwendig das Wohlgefallen am Schönen sich gründen; und zwar liegen die positiven Bedingnisse der

---

*) Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst.

Erweckung dieses Wohlgefallens in dem Objekte, die Empfänglichkeit dafür aber in dem Subjekte. Jene Bedingnisse, in denen das Wesen der Schönheit besteht, sind für die Theorie und Kritik bey weitem das Wichtigere; und nur, nachdem das Wesen des Schönen erkannt ist, läßt sich auch über die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen mit Bestimmtheit urtheilen. Diese Ansicht der Sache zeigt auch wirklich der erstgenannte geistvolle Kunstkenner, indem er am angeführten Orte sagt: „Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst „zu empfinden, ist ein Begriff, welcher zu„gleich die Person und Sache, das Enthal„tende und das Enthaltene in sich fasst.“

§. 18.

Aber, da alle die angeführten *) Erklärungen des Schönen die Begriffe ent-

*) Die unbedeuterenden Umbildungen der angegebenen Erklärungen konnten nach des Verfassers Ueberzeugung füglich übergangen wer-

weder vermischen, oder in willkührlichen Definitionen das Unwesentliche zum Wesentlichen erheben, oder in bloser Beschränkung auf das subjektive Gefühl für das Schöne die Aufgabe selbst unerörtert lassen, so drängt sich nun die Frage auf: Wo finden wir Aufschluss über das Wesen der Schönheit? — Da Schönheit nur in der Beschauung gegeben wird, so ist klar, dass wir nur aus der Anschauung des Schönsten, was da ist, und war, die Merkmale des Schönen ableiten können. Wir können dies das Urbild alles Schönen nennen. Welche menschliche Kühnheit aber könnte

---

den. Zu bedauern ist es, dass Schreiber in seiner Aesthetik den Begriff des Schönen ohne alle Erklärung lässt, da er doch ganz richtig das Schöne als die Grundlage aller Kunsttheorie anzusehen scheint. Seine Aesthetik hat übrigens durch allseitige Behandlung der schönen Künste, durch eine natürliche Darlegung ihres Verhältnisses zu einander, und durch einen Reichthum an treffenden Bemerkungen wesentliche Vorzüge vor den meisten Büchern ähnlichen Titels.

sich vermessen zu glauben, dafs jenes unveränderliche Urbild der Schönheit anderswo zu finden sey, als in dem ewigen Werke des bildenden göttlichen Geistes, dessen Wiederschein die sichtbare Natur ist? Denn dafs man nicht aus den ehrwürdigen Werken alter Kunst die Merkmale des Schönen *ursprünglich* ableiten könne, mag jedem von selbst einleuchten, der nur dieses bedenkt, dafs doch auch das Schönste, was endliche Kunst hervorbrachte, erst der Bewährung durch ein höheres Urbild bedarf, ehe es als Muster der Schönheit angesehen werden kann. Und welche Antike hätte dem ersten Phidias, welches Heldengedicht hätte dem ersten Homer das Urbild geliefert, um sein Werk darnach zu prüfen? *)

*) Dies darf indefs keineswegs zu einer Geringschätzung der Meisterstücke, die von den Alten auf uns gekommen sind, verleiten; im Gegentheile mufs es zu einem noch tieferen Studium derselben antreiben, um zu sehen, wo-

§. 19.

Die Natur ist es also, auf die wir unsern forschenden Blick richten müssen, um das Wesen der Schönheit erkennen zu lernen. Denn sie, die unmittelbar aus Gott stammt, bedarf keiner Gewährleistung ihrer Schönheit, und keines Beweises ihrer Vortrefflichkeit vor allen Werken des endlichen Menschen. Daher hat sie auch jenen unwiderstehlichen Zauber, mit dem sie jedes unbefangene Menschenherz anzieht, und ein Wohlgefallen in uns erweckt, welches erhaben über alles niedrige Interesse uns eine überirdische Seligkeit gewährt. Daher kam es, dafs selbst der grofse Kenner alter Kunst, und tiefsinnige Forscher des Schönen, Winkelmann in seinen letzten Lebensjahren wiederholt äufserte,

---

durch denn die Alten ihre Werke dem Ideal so nahe brachten, dafs man sie mit diesem selbst verwechselte, und dafs die gebildetsten Menschen aller Jahrhunderte mit gleicher Begeisterung in ihr Lob einstimmen.

seine letzten Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen. So sehr fühlte er nach der vertrautesten Bekanntschaft mit den schönsten Werken der Kunst, nach jahrelangen Betrachtungen und Forschungen, dafs nur in der Natur das Urbild aller Schönheit zu finden sey.

§. 20.

So wären wir also an dem Punkte, auf dem Batteux stand, als er den Grundsatz aussprach: Alles Bestreben der schönen Künste müfse dahin gehen, die Natur nachzuahmen? Dem Worte nach verhält es sich allerdings so; allein da hier alles auf den Sinn ankömmt, den man mit dem Worte „*Natur*“ verbindet, so möchte sich immer noch eine grofse Verschiedenheit der Grundsätze ergeben. Wenn man das Ganze auffafst, was Batteux und seine Nachfolger von der Natur und ihrer Nachahmung sagen, so sieht man, dafs sie unter Natur nichts anderes verstehen, als das

zufällige Aggregat äufserer Dinge, wie sie in der unmittelbaren Wahrnehmung erscheinen. Die losgerissenen todten Theile des grofsen organischen Ganzen, der lebslose zufällige Schein der Dinge, der unmittelbar vor Augen liegt, das war also die Natur, die man einzig meinte und bezeichnete, wenn von Nachahmung derselben die Rede war. Statt der begeisterten Nachahmung der wahren Natur, von der man kaum eine Ahnung hatte, wurde daher eine lächerliche Nachäffung ihres leeren Scheines angerathen, und wollte man konsequent schliefsen, so mufste der Künstler als der gröfste gelten, der ein Zunftgénofse des Mannes war, von dem Horaz sagt:

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos —
Infelix operis summa.

§. 21.

Bey einer solchen Ansicht der Natur mufsten sich unendliche Schwierigkeiten erheben. Das erste, woran man sich stiefs, war das Sylbenmaafs der Dichter. Man mufste wohl auf den Gedanken kommen, dafs Homers Helden vor Troja nicht so in Versen sprachen, wie das in der Ilias der Fall war; und wenn vollends ein Thersites in Versen läfterte, so war das mit der Strenge des Grundsatzes nicht zu vereinbaren, da so etwas in der *Natur*, *nämlich* bey den Fischerweibern in Paris, gar nicht zu finden war. Und doch konnte man sich des Reitzes nicht erwehren, den das Sylbenmaafs hat; und der Autorität aller Dichter wollte man so wenig als der Natur zu nahe treten. Ferner mufste man nothwendig die Bemerkung machen, dafs gerade den schönsten Blüthen der Poesie in jener gemeinen Natur durchaus nichts entsprach. Wenn wir zum Beyspiele die heiligen Gesänge Davids, wenn wir die

Oden eines Pindar oder Klopstok und viele von Horaz betrachten, so werden wir uns umsonst in der Natur nach dem Vorbilde umsehen, welches sie nachahmten. Denn zu behaupten, dafs sie ihre eigne Empfindung nachahmten, führt zu nichts; die Empfindung ist noch nicht Gedicht; ihr fehlt der schöne lebendige Ausdruck, den das Innre offenbart, und diesen mufsten jene grofsen Geister selbst schaffen. Man müfste annehmen, dafs das Genie des lyrischen Dichters in der Gabe bestehe, die Aeufserungen prosaischer Menschen aufzusammeln; wie man dann wohl auch behaupten könnte, dafs die Gesänge der Nachtigallen aus der Nachahmung der Sperrlinge entstehen.

§. 22.

Diese und ähnliche Schwierigkeiten, die sich aus der Nachahmung der Natur in dem erwähnten Sinne ergaben, nöthigten zu dem Beysatze, dafs man die Natur nicht geradezu kopieren, sondern dafs man sie

entstehen sollte. Man drehte sich also in dem offenbaren Zirkel, dafs man, nachdem man die Natur als Urbild des Schönen dargestellt hatte, nun eine Verschönerung eben dieses Urbilds nicht nur annahm, sondern sogar foderte. Es ist also offenbar, dafs die Natur in dem Sinne, wie Batteux sie nahm, keineswegs als Urbild des Schönen angesehen werden könne.

§. 23.

Welches ist denn also die wahre Ansicht der Natur? Wie stellt sich dieselbe in ihrem wahren Wesen uns dar? — Gerade als das Gegentheil jener getrennten und todten Schein = Natur. Sie zeigt sich dem sinnigen Menschen als ungetheiltes organisches Ganze, von *einem* Geiste in allen seinen Gliedern belebt; und die äufsere Gestalt selbst erscheint nur als Ausdruck der inwohnenden geistigen Kraft. Werfen wir nur einen aufmerksamen Blick auf das All der Natur, und wir werden gewahr

werden, dafs wir sie nicht als todtes Fach-
werk betrachten dürfen, in welches die
leeren Formen der Dinge zufällig gestellt
sind. Betrachten wir die überraschende
Einheit des grofsen Ganzen, betrachten
wir die tausendfaltigen Gestaltungen der
Materie, die über uns, und um uns, und
unter uns sich darstellen, und in immer-
währendem Wechsel sich verjüngen; er-
heben wir uns in die lichten Räume der
himmlischen Sphären, deren harmonische
Bewegung das Geheimnifs geistiger Gesetze
offenbaret; oder heften wir nur unsern
Blick auf die mütterliche Erde, und über-
schauen wir das rege unendliche Leben,
welches bald in stiller Heiterkeit, wie in
den Blumen, bald in jauchzender Wonne,
wie in den Thieren, uns begrüfst; — spricht
nicht aus allen eine belebende geistige Kraft
uns an? Und ist es nicht eine und diesel-
be geistige Kraft, die in den Sternen leuch-
tet, und aus den Wolken blitzet, und in
den Winden brauset, und auf den Wiesen

düftet? Ist es nicht dieselbe geistige Kraft, die da hüpft in dem Lamme auf der Flur, und die der Nachtigall ihre seelenvollen Töne eingab? Ist es nicht dieselbe geistige Kraft, die emporstrebt zum verwandten Lichte in dem Wipfel der Eiche, und die den Kelch der Rose den belebenden Sonnenstrahlen eröffnet? Ist es nicht dieselbe lebendige geistige Kraft, die das Sonnenstäubchen in seinem Fluge, und die Welten in ihrer Bahn bewegt? Wer könnte also die Natur als todtes Aggregat von leeren Formen ansehen, wenn nicht sein eigener Blick dieses sichtbare unendliche Leben versteinert? Nein! nirgends ist leblos die wahre Natur, nirgends blose Materie, nirgends zufällige Form, als nur da, wo durch willkührliche Trennung der Mensch selbst den Schein an die Stelle der Wahrheit setzt. Mit dem Akte der Schöpfung ist der Natur die geistige Kraft eingehaucht, die alles durchdringt, und alles belebt, und in allem thätig sich offenbaret.

§. 24.

Diese allseitige Durchdringung der Materie durch den Geist, diese innige Vereinigung beyder macht also das Wesen der Natur aus; und in wieferne diese Vereinigung durch die Anschauung aufgefaßt wird, besteht eben darinn das Wesen der Schönheit. Ich glaube zwar dieses in dem §. 19. hinreichend begründet zu haben. Da man aber von einer richtigen Erklärung mit Recht deren Anwendbarkeit fodert, so werde ich in den folgenden Paragraphen dieselbe an Beyspielen der Natur und der Kunst zeigen. Doch zuvor erst ein Wort über den Grund des Wohlgefallens am Schönen.

§. 25.

Sehr richtig und bestimmt hat der unsterbliche Kant den Unterschied, der zwischen dem Wohlgefallen am Schönen, und zwischen anderen Arten des Wohlgefallens obwaltet, aufgefaßt und angegeben.

STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG

Das Schöne gefällt uns nicht, wie das Angenehme, durch blosen Reitz der Empfindung; auch nicht, wie das Nützliche, wegen eines Vortheils, dessen Vorstellung damit verbunden wäre; es gefällt uns endlich nicht, wie das Sittlich-Gute, wegen einer Foderung unserer Vernunft, der es Genüge leistete. Und doch gefällt es uns, wir fühlen uns wie durch einen Zauber von demselben angezogen, und machen sogar die Foderung, dafs es allgemein gefalle. Worinn liegt wohl der Grund dieses Wohlgefallens? Ein drittes Vermittelndes kann nicht als Grund angeführt werden; denn das Schöne gefällt uns an sich. In unserem eigenen Wesen und in dem des Schönen mufs also der Grund liegen; und so ist es auch, wie sich nach der obigen Erklärung leicht einsehen läfst. Betrachten wir nur das Urbild des Schönen, die Natur. Ihre Wesenheit ist die innige Vereinigung des Geistigen und Sinnlichen oder Materiellen. Findet aber nicht auch in

dem betrachtenden Menschen eben diese Vereinigung, wenn gleich unvollkommen, ſtatt? Wenn wir über die weite belebte Schöpfung hinsehen, wenn wir unseren Blick zu den Geſtirnen erheben, und ihre wunderbaren Bewegungen betrachten, und dann an unser freudigklopfendes Herz fühlen, sagt uns da nicht jeder Pulsschlag, daſs in uns eben die geiſtige Kraft sich reget, und lebt, die in dem groſsen All der Natur sich offenbaret? Es findet also zwischen der Natur, dem Urbilde der Schönheit, und zwischen dem Menschen eine innere Harmonie ſtatt, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich eine geheime Ahnung dieser Harmonie als den Grund unseres Wohlgefallens am Schönen ansehe.

§. 26.

Nach dieser Ansicht der Sache erklären sich leicht manche Erscheinungen, die dem Psychologen nicht entgehen können. In vielen Menschen iſt das Wohlgefallen am

Angenehmen weit mächtiger, als das am Schönen. Kant's weltbekannter Irokese mag als Repräsentant dieser Gattung dienen. Dieser äufserte: ihm gefiele in Paris nichts besser als die Garküchen. Woher kömmt es nun, dafs dem ungebildeten Menschen das Angenehme vor dem Schönen geht? Bey der geringen Thätigkeit seines Geiftes und dem subjektiven Uebergewichte des Sinnlichen kann die Harmonie des Geiftigen und Sinnlichen in ihm selbft so grofs nicht seyn, und nicht so mächtig wirken, dafs er diese Harmonie aufser sich angeschaut dem blosen Sinnenreitze vorzöge. Je gröfser aber in dem Menschen selbft die Harmonie seines Wesens ift, je reiner seine Seele in der Verschmelzung des Geiftigen und Sinnlichen das Urbild der Schönheit an sich selbft abgebildet darftellt, defto inniger mufs auch die Harmonie seyn zwischen ihm selbft und dem Urbilde des Schönen, defto mächtiger das Wohlgefallen, welches er an allem,

was wahrhaft schön ist, empfindet.*) Dies sagt auch die immerwährende Erfahrung aus. Man findet zwar auch ziemlich rohe Menschen, die an Werken schöner Kunst, z. B. an Dichterwerken, besonderes Wohlgefallen haben; denn in jedem Menschen ist denn doch die Anlage zur edleren Menschheit; **) und dann ist es nicht so häufig das Schöne des Gedichtes, was je-

*) Es liefse sich hier zweckmäfsig die Betrachtung anstellen, wie auch das Studium des Schönen zurückewirkt auf den Menschen, und wie zweckmäfsig bey den Alten der Name: „Studia humanitatis“ war.

**) Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen, (sagt Winkelmann am ang. O.) hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade, gegeben. Die mehresten sind, wie die leichten Theile, welche ohne Unterschied von einem geriebenen elektrischen Körper angezogen werden, und bald wiederum abfallen. — Das Schöne und das Mittelmäfsige ist ihnen gleich willkommen, wie das Verdienst und der Pöbel bey einem Menschen von ungemessener Höflichkeit.

nem Schlage von Leuten gefällt, als gewisse Darstellungen, deren Gegenstände zufällig ihren Lieblingsneigungen entsprechen. So würde etwa auch ein Rabe, wenn er Verstand hätte, an der Ilias grofsen Geschmack finden können, weil er bey manchen Drohungen der Helden und bey manchen Gemälden von Schlachten gar schickliche Gelegenheit hätte, an das Aas zu denken, welches er gestern genossen.

§. 27.

Ich komme nun zur Anwendung der oben gegebenen Erklärung des Schönen. Die Natur, in ihrer Allheit betrachtet, ist das Urbild des Schönen. So wie aber die Natur selbst ihr eigenes Bild im Kleinen bald mehr bald minder vollkommen erzeugt, so erscheinen uns auch, wenn wir unsern Blick von dem Ganzen aufs Einzelne richten, allenthalben Wesen, denen bald in einem höhern, bald in einem niederern Grade das Prädikat der Schönheit

zukommt. Je mehr nämlich ein Wesen wieder dem grofsen Ganzen ähnlich, je inniger die Vereinigung des Geistigen und Sinnlichen in ihm ist, die sich durch die Anschauung offenbaret, desto mehr Schönheit wird man ihm zusprechen müssen. *Schön ist also dasjenige*, woran sich eine innige Vereinigung des Geistigen und Sinnlichen oder Materiellen in der Anschauung wahrnehmen läfst.*) Diese Erklärung bestättigt sich durch den allgemeinen Gebrauch, der von dem Begriffe selbst in Wer-

*) Bouterweck (Aesth. S. 35. sagt: „Was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein „empfangliches Gemüth macht, oder auch blos „unmittelbar in der Vorstellung das ästhetische „Bedürfnifs *nach allgemeinen und unveränderlichen* „*Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem* „*wahrhaft menschlichen Daseyn*, wo nicht unbedingt, doch in gewisser Hinsicht befriedigt, ist „*schön* im weitesten Sinne des Wortes.“ Ich überlasse es dem Leser, das Aehnliche und Differente beyder Erklärungen selbst aufzufinden. — In gleicher Absicht mag man Schelling's geistvolle Rede über das Verhältnifs der bildenden Künste zu der Natur vergleichen.

ken der Natur sowohl als der Kunst gemacht wird.

§. 28.

In der anorgischen Natur nennen wir nur diejenigen Körper *schön*, an denen sich das Materielle mit der Form (dem Geistigen) als Kryſtallisation, Ebenmaafs u. s. w. verbindet. Dies iſt der niedrigſte Grad der Schönheit, gleichwie die Stufe der Natur, auf der sie vorkömmt, die niedrigſte iſt. In dem Reiche organischer Wesen bey Pflanzen und Thieren iſt *Schönheit* der *sichtbare Ausdruck der inneren Lebenskraft*; die in der Hülle der Formen sich selbſt beschränkendes Maafs giebt. So wie aber an der einzelnen Pflanze, an dem einzelnen Thiere der sichtbare Ausdruck der inneren Lebenskraft als Schönheit erscheint; so behaupten wir auch, diese da wahrzunehmen, wo sich jener Ausdruck in mannichfaltigen Wiederholungen und Abſtufungen über eine ganze Gegend verbreitet. Wenn

ich z. B. eine Gegend vor mir sehe, wo grünende Wiesen, wallende Saaten, blühende Gärten und sonnige Rebenhügel miteinander abwechseln, wo am Rande klarer Bäche fröhliche Heerden weiden, und im Hintergrunde waldige Berge meinen Blick begränzen, so nenne ich eine solche Gegend schön, weil sie mir auf einen Blick das manchfaltige, rege Leben der Natur, das Ineinandergreifen der geistigen Kraft und des sinnlichen Stoffes offenbaret. Im Winter finde ich eben diese Gegend minder schön; und eine dürre Sandwüste mit kahlen Felsen begränzt wird niemand schön heifsen können, weil sich hier keine Spur des Lebens, keine Durchdringung der Materie von geistiger Kraft, sondern der blose Schein einer todten Materie dem aufs Einzelne gerichteten Blicke offenbaret.

Aber sieh da eine Landschaft, die eine entzückende Aussicht über lachende Gefilde eröffnet; im Vordergrunde steht zur Linken ein Baum, dem ein Aft vor Alter

erſtorben, ein anderer durch Sturm weggerissen iſt; nur sparsames Laubwerk grünt um den alternden Stamm; zur Rechten liegen Ruinen; zum Theile von Geſträuchen und wucherndem Moose überdeckt. Zeigen diese zertrümmerten Steine, diese morschen, halb abgefaulten Baumäſte vielleicht auch Leben an? Und doch möchte ich diese beyden Stücke um alles nicht aus der Gegend hinweggenommen wissen; sie selbſt würde ohne dieselben minder schön seyn. Wie ſtimmt nun dieses mit der gegebenen Erklärung des Schönen überein? Ich bleibe bey dem Beyspiele, um diesen Einwurf, den ich in seiner ganzen Stärke vorgetragen zu haben glaube, aufzulösen. Jene morschen Ueberbleibsel eines Aſtes, jene Trümmer von Gebäuden haben zwar an sich selbſt gar keinen Ausdruck von innerem Leben; auch zeichnen sie sich nicht einmal durch Ebenmaaſs aus, vielmehr scheint dies durch sie geſtört; aber in Verbindung mit der ganzen Landschaft wirken

jene beyden Bilder durch ihren Contraſt zur Erhöhung der Schönheit des Ganzen. Denn so wie jedes Ding, nach einem alten Grundsatze, neben seinem Gegentheile sich deutlicher hervorhebt, so muſs nothwendig der Ausdruck des Lebens in einer Landschaft durch beygemischte Züge eines partiellen Todes erhöhet werden. Diese Wirkung des Contraſtes darf von dem Künſtler, in welchem Felde er auch arbeite, nicht übersehen werden.

Willſt du das frohe rege Leben des Frühlings in einem Gedichte darſtellen, so laſs uns, wie Horaz in der 4ten Ode des 4ten Buches, einen Rückblich auf den ſtarren Winter thun. Willſt du im Tityrus das Bild des glücklichen, heitern, sorgenlosen Lebens entwerfen, so zeig' uns daneben, wie Virgil Ecl. 1., das Bild des unglücklichen, vertriebenen, mit Sorgen beladenen Melibäus.

§. 29.

Ich habe angezeigt, wie auf den niederern Stufen der Natur sich die Schönheit darstelle; noch ist der Mensch zu betrachten übrig, der als vollkommenstes Abbild des grosen Urbildes sehr bedeutend von einigen Alten Mikrokosmos génannt wurde; und dessen Schönheit daher immer von allen Künsten am meisten gehuldigt wurde. An dem Menschen nun macht der sichtbare Ausdruck der denkenden und fühlenden Seele die wahre und *eigenthümliche* Schönheit aus. Da aber in dem Menschen alle die niederern Stufen der Natur sich wiederholen, so wird zur vollkommenen menschlichen Schönheit auch die Wiederholung der niederen Arten des Schönen und ihre Vereinigung in einem Wesen erfodert. Es muss nämlich in dem Baue seiner Gliedmasen Symetrie seyn; denn dies ist das Wesentliche der Schönheit im Reiche der blosen Körper; (daher kann ein verstümmelter oder auf andre Weise unregelmäsiger

Körper keine vollkommene Schönheit darſtellen). Ferner muſs in den Umrissen und in der Farbe die innere den Körper durchdringende Lebenskraft sich ausdrücken. — Aber diese angeführten Merkmale des Schönen sind nur animalischer Art; sie kommen dem Thiere, wenn gleich im minderen Grade, auch zu, und erhalten ihre höchſte Vollendung erſt durch den sichtbaren Ausdruck der denkenden fühlenden Seele, Dieser Ausdruck iſt die *eigenthümliche* menschliche Schönheit, der Adelsbrief, den ihm die Natur gab, der sichtbare Zeuge seiner Gottähnlichkeit, in welcher er nach dem Zeugnisse der älteſten heiligen Urkunde erschaffen iſt. Wo aber jener Ausdruck der Seele fehlt, wo der Blick des Menschen ſtarr an der sinnlichen Gegenwart hängt, wo alles Geiſtige versunken scheint in des Stoffes fühlloser Masse, da herrscht bey dem reinſten Ebenmaaſse der Glieder, bey dem sprechendſten Ausdrucke inwohnender Lebenskraft nur die Schönheit einer höheren Thiergeſtalt,

§. 30.

Aber in der Seele selbst liegt wieder ein Grund zu einem neuen Stufengange des Schönen. Wir unterscheiden in der Seele, inwieferne sie sich handelnd äufsert, die sinnliche Neigung und den vernünftigen Willen. Durch jene ist die Seele selbst wieder mit dem Sinnlichen, Materiellen verwandt, durch diesen erhaben über alles Irdische, eine freye Bürgerinn höherer Welten. Wo beyde sich kämpfend begegnen, da fühlen wir uns von Achtung durchdrungen, wenn der vernünftige Wille den Sieg davon trägt; und je gröfser die Gewalt der entgegengesetzten Neigung war, die er siegreich bekämpfte, desto höher steigt unsre Achtung. Wir nennen eine solche Seele, in der das Geistige den Sieg über das Sinnliche davon trägt, eine erhabne Seele. Ist aber die sinnliche Neigung mit dem reinvernünftigen Willen so in Harmonie, dafs sich jene willfährig an diesen anschmiegt, so erscheint uns das,

was der Sprachgebrauch in Uebereinstimmung mit obiger Erklärung eine *schöne Seele* nennt; in ihr ist das Menschliche bis zum Göttlichen verklärt, und dem wahren Künstler die höchste und würdigste Sphäre seiner Wirksamkeit aufgeschlossen. Portia, die Gemahlinn des Pilatus, entfaltet in der Theilnahme an dem Schicksale Mariens und des Erlösers eine schöne Seele; eine schöne Seele, durch Erhabenheit gehoben, zeigt Maria in dem Gespräche mit der Römerinn. In reiner Erhabenheit erscheint der Gottmensch am Oelberge durch den Sieg über die widerstrebende Menschheit; aber wo diese Erhabenheit ihren vollendeten Triumph feyert, da kehrt die Schönheit verklärt zurücke in der himmlischen Ruhe, mit welcher er seinen Feinden sich übergiebt, in der göttlichen Erbarmung, womit er Jerusalems Weiber anredet, und endlich in den heiligen Worten des Friedens, womit er seinen Vater um Verzeihung für seine Feinde anfleht.

§. 51.

So wie die Natur in ihren eigenen Produktionen die Schönheit abbildet, so vermag auch der Mensch, in freyen Schöpfungen seines Geistes jenes Urbild der Schönheit nachzuahmen, und das Schöne unter mancherley Formen darzustellen. Diese freyen Darstellungen des Schönen durch den bildenden Menschengeist nennen wir schöne Kunst; und in diesen Darstellungen erscheint das Schöne eben so wie in den Produktionen der Natur auf *dreyerley Weise*, nämlich: auf seiner untersten Stufe als *Einheit und Symetrie des Manchfaltigen*, dann als *Ausdruck des Lebens*, und endlich als *Ausdruck der Seele und ihrer Ideen.*

So wie das *Schöne in der Natur* auf seiner niedrigsten Stufe als Crystallisazion sich darstellt, so zeigt es sich *in der Kunst* als Einheit und Uebereinstimmung des Manchfaltigen. Unter der Hand des Architekten fügt sich der rohe Stoff nach Regeln der Symetrie, die geistiger Art sind,

und wir nennen diese Vereinigung des Geistigen und Materiellen für die Anschauung schön. Eben diese Schönheit stellen die andern Künste durch die Einheit des Manchfaltigen in ihren Werken dar; und was den sinnlichen Ausdruck betrifft, so bedient sich eben der benannten Symetrie der Bildhauer und Maler in Anreihung der Theile und Gruppen seines Werkes, der Musiker in Beobachtung des Taktes, der Dichter in Anwendung des Sylbenmaafses.

Verbindet mit dieser Einheit und Symetrie des Ganzen der Künstler zugleich den Ausdruck des Lebens und seiner manchfaltigen Aeufserungen, so erreicht er den zweyten Grad der Schönheit. Dieser ist das Vorherrschende in vielen Landschaftsgemälden, dichterischen Schilderungen und Idyllen. Ich berufe mich hier, um nur einige Beyspiele anzuführen, auf Kleist's Frühling, Matthisson's Kinderjahre, und viele andre Gedichte von demselben Verfasser.

§. 52.

Den höchsten Grad der Schönheit erreichen endlich diejenigen Künstler, denen es gelingt, die denkende fühlende Seele selbst, oder ihre Ideen zur Anschauung zu bringen. Auf dieser Stufe der Kunst erscheint der Dichter, wenn er uns im Epos oder im Drama gewisse Charaktere so darstellt, dafs wir die Personen, die er uns vorführt, nicht blos dem Namen nach kennen lernen, sondern sie gleichsam von Angesicht zu Angesicht sehen, und in das Innerste ihrer Seele hineinschauen; oder wenn er in der Ode seine eigenen Gefühle so lebendig ausspricht, dafs wir als Vertraute seines Herzens selbst mit ihm fühlen und empfinden, oder endlich, wenn er gewisse Ideen der Vernunft, gewisse Wahrheiten des Verstandes in Handlung einkleidet, und sie so in die Anschauung einführt. Unter die schönsten Stellen der Iliade gehört wohl vorzugsweise der Abschied Hektors von Andromache und seinem Sohne Astyanax; im

6ten Buche v. 390 u. f. Und verdient diese Stelle wohl aus einem andern Grunde so *schön* genannt zu werden, als weil der Charakter des Helden und seiner Gattinn, und selbst die kindliche Seele des noch unmündigen Astyanax so rein gestaltet daraus hervorstrahlt, dafs wir nicht blos eine Erzählung zu hören, sondern vor den Scheidenden zu stehen, ihre Empfindungen zu theilen, und ganz mit ihnen bekannt zu seyn glauben? Die Kunst des Dichters lag also darinn, dem geistigen Charakter einen solchen sinnlichen Ausdruck zu geben, dafs er sich selbst zu erkennen geben mufste. Die nämliche Foderung der Kunst ergeht in Ansehung der eignen Gefühle an den lyrischen Dichter. Auch in seinen Werken wird die höchste Schönheit nur da anerkannt, wo jede Nebenidee jedes Wort und seine Verbindung mit dem Ganzen dem Ausdrucke des inneren Gefühles so angemessen ist, dafs die Laute selbst beseelt zu seyn scheinen, und wo demnach das Ge-

fühl mit solcher Klarheit in die sinnliche Anschauung hervortritt, dafs wir uns selbst davon ergriffen fühlen. Beyspiele eines so seelevollen und zugleich eines so anschaulichen Ausdrucks innerer Gefühle, wird der vertraute Leser eines Horaz nicht mühsam zu suchen bsauchen.

Ich erinnere nur an die 31te Ode des ersten Buches, an Apollo gerichtet. Das Gefühl der Zufriedenheit, welches den Dichter zu dieser Ode begeisterte, weht fühlbar aus dem sanften anmuthigen Wechsel der Gedanken, und aus der seelenvollen Harmonie der Worte uns an. Die Ausarbeitung ist reich an bildeutsamen Bildern; die nun die Ueppigkeit fremder Güter, nun die eigne Genügsamkeit als das höchste von allen anschaulich machen; alle gehen in ruhiger Klarheit an uns vorüber, ohne einander gewaltsam zu drängen, ohne die Seele in eine andre Bewegung zu setzen, als in die einer stillen sanften Rührung, wie sie dem Gefühle der Zufriedenheit ei-

gen ist. Selbst einzelne der vorüber schwebenden Bilder deuten gleichsam allegorisch die Gemüthsstimmung des Dichters, z. B. das Bild des geräuschlosen Liris. Und wer vermag in dem weichen Flusse der Verse den Ausdruck des ruhigen Wonnegefühls zu verkennen, welches in dem Dichter herrschte? Gegen das Ende aber, wo sich das Gefühl des augenblicklichen Entzückens an das ruhigere der Freude anschliefst, wie stolz tritt es da nicht hervor in den gehobneren Rythmen und in dem verdoppelten: „Me" —

Me pascunt olivae,
Me cichorea levesque malvae.

Was also in innerster Seele des Dichters vorging, das ist hier ausgegossen in Töne, die vermittels der Sinne das Gemüth zu ähnlichen Gefühlen stimmen; das bewegt sich vor unserer Phantasie in Bildern, die mit möglichster sinnlichen Klarheit begabt das in der Seele des Dichters woh-

nende und ihr angehörende Gefühl anschaulich machen. Auch hier bestättigt sich also die gegebene Erklärung: nur in der innigen Durchdringung des Geistigen und Sinnlichen wird uns das Wesen der Schönheit gegeben.

§. 55.

Aber nicht blos Gefühle, auch das Geistigste, was die Seele schafft, Ideen und Urtheile der Vernunft und des Verstandes nehmen unter der Behandlung des Künstlers sinnliche Form an; und nur, wenn in solcher Form jene rein geistigen Ideen angeschaut werden, und wenn die Form dem Wesen so angemessen ist, dafs beyde als Eins und ungetheilt erscheinen, nur dann können wir urtheilen, dafs das von dem Künstler Gegebene ein Werk der *schönen* Kunst und als solches der Schönheit theilhaftig sey. Das Urtheil: „Es gibt ein vergeltendes Verhängnifs, welches dem Laster die Strafe folgen läfst," ist eine rein gei-

ſtige Erkenntniſs; in ihr iſt nichts, was der Phantasie und der Anschauung angehörte. Wenn ich aber ſtatt des abſtrakten Begriffes Laſter einen Laſterhaften; — ſtatt des Laſterhaften im allgemeinen einen beſtimmten, z. B. den treulosen gegen das Gaſtrecht frevelnden Paris setze; wenn ich die Idee des Verhängnisses in die anschauliche Person eines Gottes verwandle, der als Repräsentant jenes Verhängnisses auf eben vollbrachter That den Frevler ergreift, und ihm die ſtrafenden Folgen seines Frevels in schauderhaften Gemälden vor Augen ſtellt; wenn ich dann diesem ganzen Gemälde jene sprechenden Umrisse ertheile, die ihm Horaz wirklich in der 15ten Ode des erſten Buches gab, so iſt gewiſs an dem Wesentlichen der oben ausgesprochenen Wahrheit nichts vermindert; aber diese rein geiſtige Erkenntniſs hat nun sinnliches Leben, sinnliche Geſtalt angenommen, und letztere iſt der erſten so angemessen, daſs Begriff und Bild, Wesen und Form als

Eins erscheinen. Nehmen wir dem schönen Gedichte, das uns Horaz auf diese Weise geliefert hat, die angemessene und bestimmte sinnliche Form, verwandeln wir die Personen in abstrakte Begriffe, oder verwischen wir nur einen der bedeutungsvollen Züge, wodurch das geistige Prinzip Leben und Anschaulichkeit erhält, so werden wir mit der innigen Durchdringung des Geistigen und Sinnlichen zugleich die ganze Schönheit des Gedichtes verschwinden sehen. Es kann daher ein Gedicht auch keinen Anspruch auf Schönheit machen, wenn es ein bloser Wiederhall abstrakter Begriffe und Sentenzen ist. Der verehrungswürdige Gellert ist in seinen Oden und Liedern häufig in diesen Fehler verfallen. Ich wähle zum Beweise eine Stelle aus dem Gedichte: „Der Ruhm" betitelt, welches aus guter Meinung sogar als Muster der didaktischen Ode manchmal aufgeführt wurde, worinn man aber nichts als gereimte sentenziöse Prosa finden wird:

„Die Zahl der Klugen ist nicht grofs;
„Verlangst du ihren Beyfall blos,
„So such ihn still in ihrer Sphäre.
„Der Kluge sieht auf dein Verdienst,
„Und bist du das nicht, was du schienst,
„So bist du sonder Ehre,
„Erwirb dir Tugend und Verstand,
„Nicht, um sie von der Welt genannt,
„Mit eitlem Stolze zu besitzen.
„Erwirb sie dir mit edler Müh',
„Und halte dies für Ruhm, durch sie
„Der Welt und dir zu nützen."

Gewifs! alles wahr und gut gesagt; aber nur — nicht schön. Die Phantasie, für welche doch allein das Schöne, wenn es vorhanden ist, vorhanden seyn mufs, schaut hier in eine unergründliche Leere hinein, die nur durch Sylbenmaafs und Reim in eben so leere Zwischenräume abgepflöckt ist.

§. 34.

Auf ähnliche Weise, wie ich hier im Kleinen an einem Beyspiele gezeigt habe,

werden auch auf einer höhern Stufe der Kunst im Epos und im Trauerspiele die höchsten Ideen, zu denen sich des Menschen Geist emporschwingt, durch Darstellung an Handlungen und Charakteren zur Anschauung gebracht. Das Geschichtliche an beyden ist der sinnliche Stoff, die Idee ist das Geistige — die Seele, die den Stoff belebt, und in der wechselseitigen Durchdringung beyder beruht die Schönheit. Die höchsten Ideen, die das immerwährende Objekt des forschenden Geistes waren, und die in ihrer selbstständigen Wirklichkeit den Geist und die Natur umfassen, sind Freyheit und Nothwendigkeit. Die erste erscheint im Gedichte als handelnd in einem Helden, die andre stellt sich als Schicksal dar. Beyde sind entweder bey scheinbarer Entzweyung insgeheim verbunden, und treten endlich auch äufserlich versöhnt als Glück hervor; oder sie sind wirklich entzweyt, und erscheinen beyde nach geendigtem Kampfe als Sieger — das Schick-

sal in der äuſseren That, die Freyheit in der Gesinnung; denn des Helden moralische Kraft feyert in eben dem Augenblicke ihren höchſten Triumph, wann seine physische völlig dem Schicksale erliegt. Jene erſte Idee der mit dem Schiksale verbundenen Freyheit liegt dem Heldengedichte zu Grund, die andere dem Trauerspiele. Von Schwierigkeiten und Leiden umrungen erscheint der Held der Ilias; das Schicksal scheint ihm allenthalben feindlich zu begegnen; aber diese Entgegensetzung iſt nur scheinbar und vorübergehend; aus der Entwicklung der Begebenheiten selbſt, durch welche der Held im kühnen Trotze auf seinen freyen Heldenmuth hindurchgeht, geht endlich die verborgene Einheit hervor.

§. 35.

Nach diesen Erläuterungen fodert es der Zweck dieser Schrift, die Eigenschaften anzugeben, die aus der Anwendung der erklärten Idee auf die poetische Darſtellung

hervorgehen. Die Poesie als schöne Kunst hat mit den übrigen schönen Künsten die *Darstellung des Schönen* gemein; — *verschieden* ist sie von ihnen durch das *Mittel der Darstellung*. *Darstellen* heifst nichts anders, als: bewirken, dafs etwas angeschaut werden könne; oder: etwas für die Anschauung hervorbringen. Da nun die Form der Anschauung eine doppelte ist, nämlich Raum und Zeit, so kann die Kunst, als Darstellung des Schönen, dieses entweder im Raume, (plastische Kunst im weitesten Sinne) oder in der Zeit, (tonische Kunst), oder unter beyden Formen zugleich darstellen. (Gemischte Kunst.)

Die eigentlich *schönen* Künste der Zeit sind Musik und Poesie. Jene stellt in unartikulierten, diese in artikulierten Tönen, oder in Worten, das Schöne dar.

Alle anderen Unterschiede der schönen Künste gründen sich auf den angegebenen; allein die weitere Erörterung der-

selben liegt aufser dem Plane dieser Schrift. Was übrigens den Unterschied zwischen der Dichtkunst und den plastischen Künsten angeht, so hat ihn Lessing in seinem Laokoon mit originellem und unübertroffenem Scharfsinne dargethan.

§. 36.

Poesie ist also Darstellung des Schönen in einer Reihe artikulierter Töne, oder in der Sprache. Allein ehe das Schöne in Worten sich offenbaret, mufs es erst in der Phantasie des Dichters selbst schön gebildet seyn; und somit ist bey jeder dichterischen Darstellung zweyerley zu betrachten: *erstens* die Schönheit der Ideen; *2tens* die Schönheit des wörtlichen Ausdrucks. Beydes, sowohl die Schönheit der Ideen, als die Schönheit des sinnlichen Ausdruckes, fassen unter sich gewisse untergeordnete Eigenschaften, welche wechselseitig einander entsprechen. Ich entwerfe hier vorläufig das Schema dieser Eigenschaften, um

sodann bey Erklärung derselben ihren nothwendigen Zusammenhang mit der Schönheit darzulegen.

Die poetische Darstellung fodert

A) Schönheit der Ideen.	B) Schönheit des Ausdrucks.
1) Einheit und Ordnung,	1) Rhytmus,
2) Lebendigkeit und Anschaulichkeit,	2) Harmonie,
3) Wahrheit,	3) Angemessenheit des Ausdrucks.
4) Bestimmtheit der Bilder.	

§. 37.

Einheit und Ordnung. Unter Einheit in einem Kunstwerke darf man wohl nicht die numerische Einheit verstehen, welche auf der blosen äufseren Begränzung eines Dinges und dessen Unterscheidung von anderen beruht; denn in diesem Sinne hat auch das schlechteste Machwerk eines Dich-

ters oder Malers Einheit, d. h. es ist ein Ding seiner äufsern Begränzung nach. Einheit in dem Sinne, wie sie hier genommen wird, als Eigenschaft eines schönen Dichterwerkes, ist nichts anders als die wechselseitige Beziehung und Zusammenstimmung aller Theile zu einem vollkommenen Ganzen.

§. 38.

Dafs diese Einheit, welche die Ordnung zugleich in sich schliefst, nothwendige Eigenschaft der dichterischen Darstellung, so wie jedes schönen Kunstwerkes, sey, ist ohne Schwierigkeit einzusehen. Denn Schönheit erkennen wir nur da an, wo wir eine innige Vereinigung des Geistigen und Sinnlichen wahrnehmen; Einheit aber ist allenthalben das Zeichen des belebenden Geistes; folglich kann ohne Einheit kein schönes Kunstwerk bestehen. Ein Werk, das keine Einheit hat, gleicht einem Chaos; hier findet sich durchaus keine Spur des Geistes, es ist blos rohe ungeordnete

todte Materie. Was bemerken wir, wenn wir einen Stein- oder Sandhaufen betrachten? Die Theile gehören nicht nothwendig zusammen; es könnten deren eben sowohl mehr oder weniger seyn; sie könnten eben so gut in der umgekehrten Ordnung liegen. Also keine Einheit; — aber dieser Mangel an Einheit läfst mich zugleich auch den Mangel an Schönheit fühlen; ich habe hier Materie ohne die Form, die geistig ist, so gewifs, als sie durch den Geist gegeben wird. Betrachten wir dagegen einen griechischen Tempel; — wer erkennt hier nicht das Siegel des bildenden Geistes, der in der gefälligen Form gleichsam sich selbst in die Materie übertrug? Und ist nicht die Einheit des Mannichfaltigen das erste, was uns an der dem Geiste verwandten Form in die Augen fällt? Wie wenig läfst sich eine Säule verändern, oder eine neue hinzufügen, ohne die Einheit und mit ihr die Schönheit des Werkes zu zerstören? Betrachten wir ferner

den menschlichen Körper, dieses vollkommenste Abbild des ewigen Urbildes; — wie nothwendig hängt hier nicht ein Theil mit dem andern zusammen? wie unterstützt nicht einer den andern? wie steht nicht alles im genauesten Ebenmaasse gegeneinander? wie bildet nicht der vielfachste Gliederbau durch die genaueste Zusammenfügung und Beziehung ein ganz leicht übersehbares in einen Blick zu fassendes Ganzes? Aber man wende nun seinen Blick auf das Bild, welches Horaz *) als Beyspiel der verfehlten Einheit aufstellt; — Der Nacken eines Pferdes ist an sich gewiss nichts Häfsliches; er kann sogar schön seyn an seinem Orte; aber — an dem Kopfe eines Menschen — welches Ungeheuer! Einheit ist also nothwendige Eigenschaft jedes schönen Kunstwerkes; und sollten die Ideen des Dichters dieser Einheit entbehren können? In diesem Falle würde

*) De arte poetica v. 1. seq.

zwischen den Ideen des Dichters und den Träumen eines Fieberkranken, wie der geiſtvolle römische Kunſtrichter und Dichter bemerket, kein Unterschied seyn.

§. 39.

Rhythmus. Was für die Schönheit der Ideen deren Einheit iſt, das iſt für die Schönheit des sinnlichen Ausdruckes der Rhythmus. Rhythmus in Beziehung auf Poesie iſt nämlich jene gesetzmäſsige Bewegung des Tones, welche die manchfaltigen Verhältnisse der Töne, die im Einzelnen bald schneller, bald langsamer sich bewegen, gegen einander ausgleicht, und diese Manchfaltigkeit zur Einheit verbindet. Die Natur, die in ihren schönſten Erscheinungen bey dem manchfaltigſten Wechsel eine gewisse Einheit in der Bewegung und Zeitfolge ſtreng einhält, geht hier dem dichtenden Künſtler mit ihrem Beyspiele voran. Denn wer hat wohl je einen erhabneren und vollkommneren Rhythmus

kennen gelernt, als derjenige ist, der in den Bewegungen der Himmelskörper sich offenbart, und welcher den Pythagoräern Veranlassung gab, von einer Musik der Sphären zu sprechen, welche freylich der Pöbel mit sinnlichem Ohre nicht zu vernehmen vermochte? Dank dem verklärten Geiste des grofsen deutschen Mannes, dem es gelang, was Pythagoras ahnete, mit mathematischer Evidenz zu beweisen, und die Grundgesetze jenes himmlischen Rhythmus den künftigen Geschlechtern zu verkündigen. Doch auch, ohne uns zu jener Höhe der Betrachtung emporzuschwingen, finden wir den Rhythmus allenthalben in der Natur vorgebildet. Ein Tag und eine Nacht, die sich in ihrer wechselnden Dauer gegenseitig ersetzen, theilen gleichmäfsig alle Bestrebungen der Menschen, alle Erscheinungen der Natur, so manchfaltig sie auch seyen; gleichwie stets dieselbe wiederkehrende Einheit bey dem Dichter die manchfaltigen Bewegungen des Tones gleich-

mäſsig theilend beherrscht. Und, um nur das Nächſte zu betrachten, iſt nicht unser eigener Lebenspuls eine Andeutung des Rhythmus, der durch die ganze Natur herrscht? *)

§. 40.

Um aber den Rhythmus in der Poesie richtig zu beurtheilen, iſt es nothwendig, die Länge oder Kürze der einzelnen Sprachtöne oder Sylben genau zu kennen, und sein Gehör an eine richtige Unterscheidung derselben zu gewöhnen; indem der Rhythmus

*) In der lyrischen Poesie bemerken wir noch eine eigene Art des Rhythmus, worinn nicht die Quantität der Sylben an sich, sondern die Quantität der Empfindung das Maaſs giebt. Dies finden wir in vielen Oden von Klopstock; z. B. seiner Frühlingsfeyer. Es darf also der sogenannte freye Rhythmus, den ich hier meyne, durchaus nicht als eine willkührliche Abtheilung der Zeilen angesehen werden. Man wird auch aus der Natur dieses Rhythmus einsehen, daſs er sich gar nicht für die epische Gattung, sondern nur für einen hohen Grad lyrischer Begeisterung eigne.

von nichts anderem als von dem Verhältnisse der einzelnen Sprachtöne in Ansehung ihrer Länge abhängt. Wer jene Uebung unterläfst, oder sie nur nachläfsig betreibt, der kann für den Rhythmus unmöglich wahre Empfänglichkeit haben. Ein solcher wird bey dem Dichter die Sylben nur mechanisch zählen, und in der Uebereinstimmung der Sylbenzahl das wahre Gesetz des Rhythmus gefunden zu haben glauben, oder er wird höchstens den Accent berücksichtigen, welcher nur in der Schärfung und Erhöhung des Tones befteht, und zur eigentlichen Länge oder Kürze der Sylben nur ein aufserwesentliches Verhältnifs hat.

§. 41.

Geiftiges Leben und Anschaulichkeit.

Einheit des Manchfaltigen ward oben als erftes Erfordernifs der Schönheit erwiesen: aber sie ift nicht das einzige. An einem schönen Menschen erkennft du ge-

naue Einheit aller Theile; — du erkennſt sie auch eben so gut an dem Körper eines schönen Pferdes, und an der Struktur einer schönen Eiche; und doch nennſt du, wenn nicht eine eigensinnige Theorie dich verleitet, den schönen Menschenkörper schöner, als den schönen Pferdskörper, und das schöne Pferd schöner, als die schöne Eiche; — Warum dieses? Aus der menschlichen Organisazion ſtrahlt eine höhere geiſtige Kraft hervor, als aus der des Pferdes, und in der Pflanzenwelt scheint jene geiſtige Kraft nur erſt zu dämmern. Je mehr geiſtiges Leben also in einem Werke der Kunſt herrscht, desto mehr Schönheit werden wir nach der angeſtellten Analogie auch ihm zusprechen müſsen. Das nämliche folgt unmittelbar aus der richtig gefaſsten Idee der Schönheit; indem diese nichts anders iſt, als die innige Vereinigung des Geiſtigen und Sinnlichen für die Anschauung. Dieses vorausgesetzt, darf der Dichter nie das blos Sinnliche darſtellen,

sondern er mufs dasselbe beleben und beseelen, damit es der Schönheit theilhaftig werde. Dieses ist gemeiniglich nothwendig, wenn der Gegenstand aus der äufseren Natur hergenommen ist. Wenn David singt: „Die Himmel erzählen die Herrlich„keit Gottes, und seiner Hände Werk ver„kündigt das Firmament," — so sehen wir hier die ganze Schönheit des Gedanken daraus hervorgehn, dafs der Dichter in das sinnliche Objekt eine Seele hineinlegte, welcher die bewufstlose Wirkung des Gegenstandes auf uns als bewufste Thätigkeit zugeschrieben wird.

§. 42.

So wie aber der Dichter seinen Stoff beseelen mufs, wenn er an sich blos sinnlich war; so mufs er dagegen das reinGeistige, das er darstellen will, zu versinnlichen suchen, damit es anschaulich werde, und in der innigen Vereinigung des Geistigen und Sinnlichen die Schönheit sich

offenbare. Geiſtiges Leben und Anschaulichkeit sind also zwey einander wesentlich coordinirte, sich gegenseitig fodernde Eigenschaften eines Gedichtes. Allgemeine oder abſtrakte Begriffe würden daher, eben so allgemein und abſtrakt vorgetragen, die Schönheit eines Gedichtes ſtören oder ganz aufheben. Das Allgemeine muſs daher individualisiert, das Abſtrakte in concreto, das Uebersinnliche in einem sinnlichen Bilde oder Zeichen dargeſtellt werden; wenn das Gedicht nicht ein leeres Gedankenspiel seyn soll, dem unmöglich Schönheit zukommen kann, weil ihm das, wodurch die Schönheit allein möglich wird; die Anschaulichkeit abgeht. Wenn jemand sagt: „Umsonſt hüten wir uns allzuängſtlich vor Gefahren, wir müſsen doch ſterben;“ — so iſt dieser Satz wahr, er iſt auch deutlich ausgedruckt; an prosaischer Correctheit fehlt ihm also nichts; — aber *poetisch* iſt er nicht; denn er iſt nicht *anschaulich*. Wenn aber der Dichter, wie

Horaz in der 14ten Ode des 2ten Buches, ſtatt des abſtrakten Begriffes der Gefahr, beſtimmte gefahrvolle Unternehmungen oder Ereignisse angiebt, wenn er diese Unternehmungen und Ereignisse nach ihrer eigenthümlichen Erscheinungsweise bezeichnet, dann wird uns der Begriff der Gefahr anschaulich; ſtatt daſs wir uns die Gefahr nur abſtrakt dachten, sehen wir nun in der Phantasie den blutigen Krieg, sehen und hören wir die rauschenden Brandungen des Meeres, bilden wir uns ein das Schädliche des herbſtlichen Südwindes. Was in dem erſten Theile des angeführten Satzes von dem Begriffe „*Gefahr*“ gilt, das gilt im andern von dem Begriffe „*ſterben.*“ Dieser Begriff an sich iſt kein Gegenſtand der Phantasie; aber er wird es, und wird im hohen Grade anschaulich durch gewisse äuſsere Zeichen, welche die Auflösung andeuten, so wie durch gewisse Umſtände, welche dem Tode vorausgehn, oder ihm nachfolgen. Diese letztern Umſtände hat Horaz in der er-

wähnten Ode angewandt, und so entſtanden aus dem oben angeführten prosaischen Satze die dichterisch- schönen Strophen 4 — 7, die ich in einer so viel als möglich treuen Uebersetzung zu geben versuche:

Umsonſt entzieht sich einer dem blut'gen Krieg',
Umsonſt des Meeres rauschenden Brandungen,
Unisonſt erbangen wir im Herbſte
Vor dem gefährlichen Hauch' des Sudwinds;
Seh'n müſsen wir die schwarzen Gewinde des
Kokytos, seh'n des Danaus schnöde Brut,
Und Sisyphus den Aeoliden
Ewig zu quälender Müh' verdammet:
Fort von der Erde muſst du von Haus und Gut
Und holder Gattinn; keiner der Bäume, die
Du pflegteſt, auſser der Zypresse,
Folgt dem vergänglichen Eigenthümer.

Ein klügrer Erbe schlürfet den Käkuber,
Den hundert Schlösser bargen, und netzt mit Wein,
Der besser auf des Opferpriesters
Tafel nicht blinket, den stolzen Estrich.

Auf ähnliche Weise hat Hölty den Gedanken: „*Das Leben ist kurz*“ versinnlicht in der schönen Strophe:

Wer hemmt den Flug der Stunden? sie rauschen hin,
Wie Pfeile Gottes; jeder Sekundenschlag
Reifst uns dem Sterbebette näher,
Näher dem eisernen Todesschlafe.

Zur Versinnlichung sowohl als zur Beseelung dienen, wie man aus dem Angeführten sieht, insbesondere die sogenannten Tropen, und der gröfste Theil der Figuren, wenn dieselben mit besonnener zweckmäfsiger Auswahl angewandt werden. Seit geraumer Zeit schien man sich in Ansehung ihrer in Verlegenheit zu befinden.

Die, welche eine philosophische Theorie des Schönen begründen wollten, sahen aus ihrem Aether so hocherhaben auf sie herab, dafs ihnen Tropen und Figuren wie manches andere, was weiland die Sölne der Erde ihrer Betrachtung werth hielten, ganz aus dem Gesichte schwanden. Andere reihten sie der Gewohnheit wegen in ihre Theorien ohne alle Verbindung ein, so, dafs sie als Dinge ohne alle Zweckbeziehung eben so gut hätten wegbleiben können. Ein dritter Theil nahm sie als Mittel zur Versinnlichung in seine Theorie auf. Allein diese letzte Einreihung ist meines Erachtens einseitig. Bouterweck hat dieses schon in Ansehung der Metapher erwiesen. „Es war ein wunderlicher Ein„fall einiger Theoretiker, sagt er, (Aesthe„tik S. 277.) den Ursprung der Metapher „aus dem Bedürfnisse der Versinnlichung „erklären zu wollen. Die ächte Metapher „kann eben so gut das Sinnliche vergeisti„gen, als das Geistige versinnlichen.“ Er

bestättigt das Gesagte durch das obenangeführte Beyspiel: „Die Himmel erzählen „die Ehre des Herrn“ — und durch einige andere. Allein es ist zu verwundern, dafs der Verfasser das nämliche, was er von der Metapher bewies, nicht auch in Ansehung der anderen Tropen einsah, oder wenigstens, dafs er so nahe an der Wahrheit es übersah. Denn wenn z. B. Göthe in seinem Herrmann den synekdochischen Ausdruck gebraucht:

Abgemessen knüpften sie drauf an die
Wage mit saubern
Stricken die *rasche Kraft* der leichthinziehenden Pferde;

so wird durch diese Synekdoche gewifs der Akt des Anspannens nicht sinnlicher vorgestellt, als ohne dieselbe geschehen wäre; wohl aber erhält der ganz gemeine sinnliche Gegenstand eine Art geistigen Lebens, wodurch er veredelt und uns wohlgefällig wird.

Wenn ich den mit Unrecht verschollenen Tropen und Figuren hier das Wort rede, so will ich damit nicht behaupten, dafs der gute Dichter (schlechte mögen es wohl manchmal thun) einen abstrakten Gegenstand erst abstrakt behandlen, und dann für die abstrakten Begriffe erst die passenden Tropen und Figuren auswähle, um jene darein zu kleiden; — dies würde eine eben so abgeschmackte Behauptung seyn, als wenn ich sagte, die Natur, der das wahre Genie in seinen Erzeugnissen ähnlich ist, bilde erst das Skelet eines Menschen oder Thieres, und bekleide es sodann mit Nerven und Muskeln, endlich aber lege sie über das ganz vollendete Geschöpf die Haut. Allein so, wie es der Anatomist zum Behufe einer deutlichen Einsicht in den Organismus für nöthig findet, alle jene Theile, welche die Natur zumal und in wechselseitiger Verbindung bildet, zu trennen, so mufs es die richtige Theorie zum Behufe der Reflexion und

der Kritik für nöthig finden, das zu trennen, und erſt einzeln, dann aber in gegenseitiger Beziehung zu betrachten: was der bildende Dichtergenius in ungetrennter Einheit hervorbrachte.

§. 43.

Harmonie. Der Anschaulichkeit der Ideen entspricht die Harmonie des sinnlichen Ausdruckes, wodurch jene noch mehr gehoben wird. Unter Harmonie iſt hier jene Eigenschaft der dichterischen Sprache zu verſtehen, vermöge welcher sowohl der Rhythmus als der Ton der Worte mit dem übereinſtimmt, und gleichsam sinnlich das vorbildet, was die Worte selbſt als willkührlich beſtimmte Zeichen ausdrücken. Nicht nur eine zweckmäſsige Auswahl des Sylbenmaaſses wird durch diese Eigenschaft von dem Dichter gefodert, sondern überhaupt ein feines Gefühl für jeden zarten Laut, für jedes eigenthümliche Maaſs der Bewegung, in dem sich das Wesen äus-

serer Dinge, oder verborgener Empfindungen bedeutungsvoll ausspricht. Im Hexameter ist wegen der grofsen Freyheit des Rhythmus diese Harmonie am leichtesten zu bemerken und hervorzubringen; und schöne Beyspiele davon sind sowohl aus Homer, als aus Virgil allgemein bekannt. Mir scheint aber besonders Horaz auch in diesem Stücke unübertroffener Meister zu seyn. Nicht nur wählt er immer die passendsten Sylbenmaafse für den manchfaltigen Stoff seiner Gedichte, sondern auch in einem und demselben Sylbenmaafse weifs er durch den Tonund das Maafs einzelner Worte, durch die bald sinkende, bald steigende, bald schwebende Bewegung eine solche Manchfaltigkeit der Gefühle sinnlich auszudrücken, wie es sowohl vor als nach ihm kaum ein- oder das andremal einem Dichter gelungen ist. Der nöthigen Kürze wegen stehe hier nur ein Beyspiel, aus der 15ten Ode des zweyten Buches, welches um so mehr hier eine Erwälinung

verdient, da ich noch nirgends darauf hingewiesen fand. Nachdem Horaz in der erwähnten Ode den übertriebenen Luxus der Römer gleichsam mit zurückgedrängtem Unwillen kräftig gezeichnet hat, bricht er plötzlich in die Worte aus:

— Non ita Romuli
Praescriptum et intonsi Catonis
Auspiciis veterumque norma.

Wer hört hier nicht, wenn er die vorbereitende Schilderung mit Gefühl gelesen hat, in dem jähen Absturz der Worte, in ihrem dumpfen Tone, in ihrer anfänglich kurzen Abgebrochenheit, dann längeren Volltönigkeit, wer hört, sage ich, hierinn nicht den niederfallenden Donner seines Unwillens und seinen erschütternden Nachhall? Aber freylich der blose Versmesser findet hier nichts weiter, als das nämliche Sylbenmaafs, in welchem sich Ode 31 L. I das sanfte Gefühl der Dichterzufriedenheit ergossen hat.

§. 44.

Poetische Wahrheit. Unter poetischer Wahrheit ist die Uebereinstimmung der Bilder und ihrer Aufeinanderfolge mit dem Begriffe des darzustellenden Gegenstandes zu verstehen. Dafs diese poetische Wahrheit wesentlich aus dem Begriffe der Schönheit folge, läfst sich leicht daraus einsehen, weil ohne jene Uebereinstimmung der Bilder mit dem Begriffe, dessen sinnlicher Ausdruck sie sind, keine Einheit des Geistigen und Sinnlichen möglich wäre. Diese Uebereinstimmung mit dem Begriffe oder der Wesenheit eines darzustellenden Gegenstandes ist wohl zu unterscheiden von der Uebereinstimmung mit der *wirklichen* Natur. Diese letzte kann nicht positive Norm für den Dichter werden; aber das Dargestellte darf wenigstens mit der empirisch erkannten Möglichkeit in keinem *anschaulichen* Widerspruche stehen. Die selbstschaffende Phantasei ist nähmlich freyer, als der den er-

fahrenen Gesetzen der Natur bedächtlich nachschreitende Verstand. Das Wirkliche stellt der Phantasie nicht immer treu genug den Begriff dar, den der Dichter darstellen will; z. B. der bestimmte Held, den ein dramatischer Dichter aus der Geschichte zum Gegenstande seiner Darstellung wählt, hat vielleicht in der Wirklichkeit einen Charakter, welcher der tragischen Darstellung nicht ganz zusagt; und die Götter, welche Homer in seiner Ilias auftreten läfst, haben nirgends in der Wirklichkeit ihres Gleichen. In jenem Falle ist es dem Tragiker erlaubt, den wirklichen Charakter seines Helden nach den Foderungen seines Begriffes zu modifizieren; und Homer, der einmal Götter vonnöthen hatte, mufste das Höchste, was er in der Wirklichkeit fand, die menschliche Natur malen, und ihr nach den Foderungen seines Begriffes einen höheren, der jedesmaligen Individualität angemessenen Ausdruck der Vollkommenheit geben.

Daher schweben z. B. seine sonst menschenähnlichen Gottheiten, weil die Mühe, die man sich mit dem Gehen verbunden denkt, seinem höheren Begriffe einer Gottheit nicht entspricht; sie fahren ferner mit beschwingtem Gespanne auf den Wolken einher, schnell wie ein Gedanke haben sie von dem Olymp zur Erde sich niedergelassen; in ihren menschenähnlichen Körpern rollt nicht menschliches Blut, das der Verwesung unterworfen wäre, sondern der unverwesliche klare Ichor. Wir lassen dieses alles zu, wir lassen es uns sogar gefallen, dafs Kronions Wimpern das All bewegen; — bemerken wir doch, wie viel oft eine gnädige oder ungnädige Bewegung der Augen an den kleinen Göttern der Erde vermag! Ja wir finden jenen sinnlichen Ausdruck, der seinem Begriffe so angemessen ist, gewifs schön. — Aber wenn die Rabbinen den Begriff der Gröfse Gottes, den sie gleichwohl menschlich bilden, dadurch anschaulich machen wollen,

dafs sie sagen: die Augen Gottes seyen 300800 göttliche Meilen von einander u. s. w. — so sieht die Phantasie selbſt sogleich das Widersprechende zwischen dem Bilde und dem möglichen Maafse der Menschengeſtalt, und sie läſst sich, einmal gewohnt an die Form der Menschheit, eine so abentheurliche Geſtalt nicht aufbürden. Schon von Seite der poetischen Wahrheit, auch abgerechnet andre Fehler, iſt also dieses Bild verwerflich. — Wenn dagegen Neptun auf seinem Wagen über die Wellen dahinfährt, oder gar Mars mit seinen ätherischen Rossen in den Olymp; so lassen wir uns dieses gefallen; denn erſtens iſt diese Leichtigkeit dem Begriffe himmlischer Wesen angemessen, und dann iſt der Widerspruch gegen die empirisch erkannte Möglichkeit hier nicht *anschaulich*; denn unser Auge miſst und vergleicht unmittelbar nur Geſtalten, nicht aber die Schwere.

§. 45.

Bestimmtheit der Bilder. Das Schöne kann nur in der Anschauung gefallen; dieses wird aber nur dann der Fall seyn, wenn es sich leicht durch die Phantasie auffassen, und zu einem dem Begriffe angemessenen Bilde gestalten läfst. Wie soll aber diese leichte Auffassung statt finden, wenn in dem von dem Dichter entworfenen Bilde keine Bestimmtheit herrscht? Das *Allgemeine*, das *Formlose* ist der Phantasie ein Unding; in allem, was sie bildet, strebt sie ihrer Natur gemäfs nach Individualität und Bestimmtheit. Wenn der unsterbliche Sänger des Messias, da, wo er seine Leser in die himmlischen Wohnungen führt, oft weit weniger entzückt, als da, wo er im menschlichen Kreise mit uns umherwandelt; so ist wohl in nichts anderem die Ursache zu suchen, als darinn, weil seinen Bildern von himmlischen Wesen die Bestimmtheit und Individualität der Formen und der Charaktere fehlt, die

er seinen Wesen aus der irdischen Welt leichter geben konnte. Schiller hat auf andre Weise sich manchmal des Mangels an Bestimmtheit schuldig gemacht, nämlich in Darstellung seiner Charaktere, die oft bey der gröfsten Verschiedenheit in einzelnen Züigen doch im Ganzen zu viel von des Dichters eigner Individualität an sich tragen. Wenn indefs an dem grofsen Dichter schon ein Mangel an Bestimmtheit der Bilder nicht selten unangenehm fühlbar wird, so ist es vollends unerträglich, zuweilen Gedichte zu lesen, deren Verfasser, um recht idealisch zu erscheinen, mit purem Aether in den Aether selbst hineinmalen.

§. 46.

Angemessenheit des Ausdrucks. Der poetischen Wahrheit sowohl als der Bestimmtheit der Bilder entspricht im wörtlichen Ausdrucke dessen Angemessenheit, Denn da nur durch den wörtlichen Ausdruck das in der Phantasie des Dichters Entworfene

zur Anschauung gebracht werden kann, so würde die Wahrheit der Bilder selbst und ihre Bestimmtheit für jeden Leser oder Zuhörer hinwegfallen, wenn nicht mit jenen beyden Eigenschaften sich Angemessenheit des wörtlichen Ausdrucks verbände. Dem zufolge muss der Dichter, je nachdem der Gegenstand selbst, den er darstellt, auf Phantasie und Gefühl verschieden wirkt, auch seinen Styl verschieden modifizieren. Ein anderes Maafs der Worte, eine andre Fügung der Sätze, mit einem Worte, einen anderen Ausdruck fodert das Erhabene, einen andern das Rührende, einen andern das Anmuthige, einen andern das Naive, einen andern das Lächerliche, einen andern das Satyrische. Die anmuthige Redseligkeit, die uns Horaz in der Ode an Apollo zeigt, worinn er seine selige Genügsamkeit besingt,*) würde sehr unpassend seyn, und die Erhabenheit der Gedanken ganz

*) L. I. Ode 31.

zernichten, wenn er sie da gebraucht hätte, wo er freudetrunken den Sieg des Auguſtus über Cleopatra besingt. *) Angemessenheit des Ausdruckes iſt daher nothwendige Eigenschaft eines jeden Gedichtes, welches auf Schönheit gerechten Anspruch machen will; und es beurkundet eben darum eine ziemliche Unfähigkeit im Urtheile über äſthetische Gegenſtände, wenn man den Styl eines Schriftſtellers *blos* nach dem eines andern beurtheilen will, der vielleicht einen ganz verschiedenen Gegenſtand behandelte. Kann denn der Maler der Alpengebirge jene Zartheit der Umrisse beobachten, die uns der Maler der Grazien zeigt? Der Sprache des Dichters muſs daher schon in Ansehung der Conſtruction eine gewiſse mäſsige Freyheit verſtattet seyn; oder vielmehr diese Freyheit iſt selbſt Gesetz für ihn; denn oft fodert Phantasie und Gefühl eine ganz andere Setzung und

*) L. I. Ode 37.

Conſtruction der Worte, als die, welche der Sprache des ruhigen Verſtandes und der Convenienz des gemeinen Umganges angemessen iſt. Betrachten wir nur die folgende Strophe Klopſtok's, mit der seine erſte Ode an den Erlöser beginnt:

„Der Seraph ſtammelt's, und die Unendlichkeit
„Bebt's durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
„Dein hohes Lob, o Sohn! wer bin ich,
„Daſs ich mich auch in die Jubel dränge?“ —

oder auch die folgende zum Lobe Friedrichs des Fünften von Dänemark:

„Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
„Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
„Lockt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit
„In das eiserne Feld umſonſt.“

Wie abweichend ist hier nicht die Setzung von dem Sprachgebrauche der Conversation? Und doch wie ausdrucksvoll? Wie angemessen dem Drange des Gefühls? Freylich haben auch manche Dichter ihre Freyheit zur gänzlichen Willkühr erweitert, und die Vossische Uebersetzung der Horazischen Oden kann jedem häufige Beyspiele davon darbieten; wenn man gleich dem genannten Uebersetzer das Lob ertheilen muſs, daſs er sowohl durch seine eigenen Gedichte, als durch seine weit gelungenere Uebersetzung Homer's manche ausdrucksvolle Construction, gegen die der Sprachgebrauch sonst despotisch sich erhob, mehr in Gang brachte.

* * *

Dies ist es, was (nach der Ansicht des Verfassers) von den allgemeinen Eigenschaften der dichterischen Darstellung, in wieferne sie aus der Grundeigenschaft der

Schönheit folgen, zu sagen war. Mit der geschehenen Auseinandersetzung derselben ist die Tendenz dieser Schrift beschlossen.

Historischer Verein von Schwaben u. Neuburg

STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG

HANS KRAUS
BUCHBINDEREI
AUGSBURG
MAXIMILIANSTR. B 18

H. v.

Richar

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Richarz, Peter <<von>>,

Ueber die Idee des Schönen in besonderer Beziehung auf poetische Darstellung ein Programm

Würzburg 1811

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- HV 1500
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11254144-5